

Imagocracia e imagomaquia. Una reflexión crítica sobre las relaciones entre comunicación audiovisual y cultura popular en América Latina

Imagocracy and Imagomaquia. A Critical Reflection on The Relations Between Audiovisual Communication And Popular Culture in Latin America

Miguel Alfonso Bouhaben
Escuela Superior Politécnica del Litoral, Ecuador

Jorge Polo Blanco
Escuela Superior Politécnica del Litoral, Ecuador

RESUMEN El objeto de la presente investigación radica en el abordaje de ciertas tensiones culturales y políticas visibilizadas a través de dos conceptos determinantes, *imagocracia* e *imagomaquia*, y ello con la intención de determinar el campo de batalla de lo político en el ámbito de la comunicación audiovisual. En el caso de América Latina, hemos identificado dos momentos significativos donde las estrategias audiovisuales de signo popular han tenido una importancia crucial. Tanto el Nuevo Cine Latinoamericano, como la sociología de la imagen decolonial han constituido nuestro material de estudio, con el objeto de definir la operatividad de las estrategias audiovisuales populares como núcleos de creación y resistencia estético-política frente al orden audiovisual hegemónico.

PALABRAS CLAVE Imagocracia; Imagomaquia; Cultura Popular; Nuevo Cine Latinoamericano; Teoría Decolonial; Sociología de la Imagen.

ABSTRACT *The purpose of this research is the analysis of a specific cultural and political tension, through two decisive concepts: imagocracy and imagomaquia. Our aim is to define the political battlefield in the arena of audiovisual communication. In the case of Latin America, we have identified two significant moments, in which the popular audiovisual strategies had crucial importance. Our material of research has been both the New Latin American Cinema and the sociology of the decolonial image. We have studied them in depth in order to define the effectiveness of popular*

audiovisual strategies as nuclei of creation and aesthetic-political resistance, which opposes the hegemonic audiovisual order.

KEY WORDS *Imagocracy; Imagomaquia; Popular Culture; New Latin American Cinema; Decolonial Theory; Sociology of the Image.*

NOTA DE LOS AUTORES

Miguel Alfonso Bouhaben, Escuela Superior Politécnica del Litoral, Ecuador.

Correo electrónico: malfonso@espol.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

Jorge Polo Blanco, Escuela Superior Politécnica del Litoral, Ecuador.

Correo electrónico: polo@espol.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9415-5406>

Este trabajo es un producto enmarcado en el Grupo de Investigación *Cultura Visual, Comunicación y Decolonialidad* (CUVICODE), dentro del Proyecto de Investigación “Estéticas Subalternas y Artivismos Contrahegemónicos” (ESAC), en los cuales ambos autores participan como investigadores. El Grupo y el Proyecto pertenecen a la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual (FADCOM), de la Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil, República del Ecuador.

El campo de lo político y el ámbito de la creación cultural han convivido, desde siempre, en un plano de interferencia mutua. Es más, en ciertos momentos históricos —pensamos, de forma paradigmática, en el fascismo— esa retroalimentación convivencial se intensificó notablemente, hasta el punto de que lo político y lo artístico se tornaron indistinguibles (Griffin, 2010). Sin embargo, nosotros queremos poner el foco analítico no en sociedades azotadas por el totalitarismo, sino en aquellas otras que caminaron por una senda más o menos democrática. En ese sentido, queremos comenzar este trabajo con las agudas reflexiones trazadas por Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*, puesto que siguen siendo muy pertinentes, a pesar de que este ensayo apareció en 1964:

Si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre [...], la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura. Y puesto que esta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la “cultura de masas” no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable. (1964/1984, p. 30).

Ese *aristocratismo* sigue provocando notables efectos. Cristalizó de forma muy notoria en la influyente Escuela de Frankfurt, y desde entonces las ciencias sociales críticas no han podido desasirse por completo de semejante actitud, que consiste en despreciar todo producto cultural que ha sido generado por los sectores populares o que, por diversas razones, ha terminado siendo acogido y disfrutado por ellos. Eco descubrió las raíces de esta mentalidad aristocrática en José Ortega y Gasset y en Friedrich Nietzsche, entre otros (Eco, 1964/1984, p. 60). El pensamiento nietzscheano, en efecto, alberga un aristocratismo espiritual y sociopolítico muy explícito, aunque muchos de sus epígonos hayan querido obviarlo o disimularlo (Polo Blanco, 2020). Pero es en la obra de pensadores como Walter Benjamin (2011) y, de forma más aguda y prominente, en Theodor W. Adorno (1966) donde aquel aristocratismo *progresista*, pues así podría denominarse, adquiere dimensiones contundentes y explícitas. Incluso podemos hallarlo en alguien tan lúcido como Günther Anders, que por otro lado supo escudriñar tan bien algunas de las cuestiones éticas y políticas más graves del siglo xx (Vicente Hernando, 2010).

Matizando la terminología de Eco, pero asimilando no obstante el núcleo de su crítica, podríamos emplear más ajustadamente la noción de cultura popular en vez de cultura de masas. La cultura de masas no es

producida *por* el pueblo, sino que es diseñada industrialmente por ciertas élites para ser consumida de forma pasiva por aquél. De hecho, el objetivo primordial de dichas élites será siempre borrar al pueblo como tal, atomizarlo y disgregarlo, para poner en su lugar a la masa, que bien puede ser definida como una suerte de unidad indiferenciada carente de voluntad política, dócil, moldeable y controlable (Hardt y Negri, 2004). El pueblo, a diferencia de esa masa, alberga un sentido común capaz de poner en juego ciertas dosis de poder creador comunitario y, por ello mismo, resulta más difícil de engañar o manipular (García Calvo, 1985). En cualquier caso, nos estaríamos refiriendo a ese menosprecio elitista —destilado desde la derecha y, en muchas ocasiones, también desde la izquierda del espectro ideológico— que suele brotar cuando los sectores populares ejercen alguna suerte de agencia protagonista, ya sea en el terreno cultural o en el terreno más explícitamente político.

Con respecto a esto último, el argentino Ernesto Laclau (2016, pp. 37-47) ha enfatizado cómo las élites, históricamente, se han apoyado siempre en una caracterización tendenciosa e ideológica de la “psicología de las multitudes” (Le Bon, 2012). Mediante tal proceder, cualquier fenómeno político protagonizado por unas clases populares más o menos organizadas y empoderadas, terminaba siendo catalogado como una suerte de aberración mórbida y patológica. Las tumultuosas muchedumbres, que bajo este esquema siempre aparecen como sacudidas desde fuera por fuertes dosis de retórica demagógica, terminan movilizándose en función de toda una batería de bajas pasiones irracionales; porque las pasiones de los sectores populares, y más cuando se manifiestan de manera colectiva, siempre aparecen caracterizadas como bajas. Así, espoleadas por la magia del embaucamiento, obnubiladas por plásticas imágenes desprovistas de racionalidad analítica y por el efecto contagio propio de la desindividualización, esas muchedumbres se comportan como un organismo estúpido, imprevisible y peligroso. El aristocratismo cultural, que se muestra profundamente demofóbico, siempre ha tenido un correlato político inmediato: las clases populares, cuando son capaces de articular una voluntad colectiva, se convierten en sospechosas y peligrosas; lo popular, cuando se activa política y/o culturalmente, es porque algo malsano o estúpido lo ha puesto en movimiento.

El diagnóstico de una irremediable “decadencia cultural” centelleó a lo largo de todo el siglo xx, también en Guy Debord (2003), cuando este anunciaba con timbre ominoso que todo se estaba convirtiendo en banalidad, entretenimiento y espectáculo. Estas tres categorías, aderezadas y recargadas con todas las posibles connotaciones propias de la ligereza y el hedonismo, pervierten o ensucian —según Debord y otros muchos críticos—

la producción cultural. Esta, revestida con tales atributos, aparece como esencialmente incompatible con un pensamiento crítico emancipador y contrario al *statu quo*. He aquí el paradójico aristocratismo de izquierda, que lanza su anatema sobre cualquier producto que adquiriera un carácter masivo. Bien es verdad, como explicó Gilles Deleuze (2010), que el capitalismo no es solo un modo de producción depredador o un sistema económico explotador, sino una perfecta maquinaria semiótica capaz de apropiarse de cualquier código cultural emergente, por muy antisistémico que este haya pretendido ser. Si el capitalismo aparece como el artefacto de dominación más perfecto de la historia es, principalmente, por esa naturaleza suya tan lábil y proteica: es capaz de deglutir y digerir —es decir, puede introducir en su flujo interno de codificación— cualquier práctica o discurso. En un contexto semejante, ¿qué producto cultural, qué estética, qué táctica comunicativa podrá escapar de una maquinaria semiótica tan totalitaria? Semejante análisis vendría a reforzar, si se lo lee de cierta manera, ese aristocratismo del que hablaba Eco, que podría formularse así: cualquier producto emanado de la cultura popular ha de estar, necesariamente, atravesado por la lógica comercial o mercantil del sistema hegemónico; esto es, cualesquiera productos o prácticas culturales que se hayan popularizado habrán de estar, *precisamente* por haberse popularizado” manchados de mercantilización.

Umberto Eco, en ese ensayo ya mencionado, nos advertía que el universo de las comunicaciones en masa (y el mundo de las redes telemático-virtuales, que vendría inmediatamente después) constituía un *factum* con el que tendríamos que convivir indefectiblemente. Querámoslo o no, en lo venidero, ese habrá de ser nuestro hábitat. La televisión ya siempre estará encendida, podríamos decir; e Internet no parará de expandirse a todos los rincones de nuestra existencia. “Nadie escapa a estas condiciones, ni siquiera el virtuoso que, indignado por la naturaleza inhumana de este universo de la información, transmite su propia protesta a través de los canales de la comunicación de masa (...)” (Eco, 1964/1984, p. 33). He ahí la gran paradoja de nuestro tiempo: incluso la protesta más cáustica y mordaz contra la industria cultural (que, al parecer, se hallaría instalada por definición en el lodazal de lo *inauténtico*) debe movilizarse en los propios canales de dicha industria cultural, al menos si el mensaje de protesta quiere tener algún efecto relevante y llegar a un cierto público. Ante esta situación, es difícil forjar estrategias de resistencia. Jacques Rancière (2010) llega a sostener que el arte de protesta termina por convertirse en un espectáculo que atenta contra su propia fuerza crítica. O, por decirlo con léxico kantiano, la industria cultural se ha convertido de forma inexorable en la condición trascendental de toda posible comunicación. No habría salida, por ende.

En el marco de estas problemáticas, definidas por la tensión política y conceptual que media entre la cultura de las élites y la cultura popular, la presente investigación se circunscribe al ámbito de los productos de la cultura visual. Para Nicholas Mirzoeff, “la vida moderna se desarrolla en la pantalla” (2003, p. 11). Casi toda la cultura deviene cultura visual, en efecto. Ahora bien, superando de algún modo la consigna de Mirzoeff, deberíamos puntualizar que nuestra vida cultural no solo se desarrolla en una pantalla, sino que nuestra propia existencia se ha *pantallizado*. Son las imágenes las que articulan la vida cultural. Las imágenes compartidas en *Instagram* y *Facebook*, por ejemplo, definen hasta qué punto las imágenes conforman nuestra autopercepción, es decir, nuestra identidad, y nuestra proyección social. Nos hallamos instalados en un contexto sociocultural y sociopolítico que bien podría ser pensado con el término *imagocracia*, un neologismo que haría referencia, precisamente, al poder absoluto de las imágenes en el mundo contemporáneo. La cultura visual adquiere una importancia decisiva, porque desde ella se moldean nuestros estilos de vida, nuestros modos de comprender el mundo y nuestros cánones estéticos. Lo visual, en cierto modo, empieza a sustituir a lo escrito, fenómeno que asustó muchísimo a pensadores como Giovanni Sartori (1998), que hace ya algunos años escribió aquel famoso ensayo titulado *Homo Videns*. La televisión (y, por extensión, cualquier dispositivo de comunicación audiovisual) estaría modificando y *empobreciendo* radicalmente el aparato cognoscitivo del *Homo Sapiens*, señalaba el italiano. Sometidos a una interminable y heteróclita sucesión de imágenes, nuestros procesos intelectuales se verían seriamente dañados.

Paul Virilio (1988a) también ha sostenido que las “tecnologías de la percepción y de la representación,” plasmadas en todas las prótesis audiovisuales que ya utilizamos de una manera masiva e indiscriminada desde la infancia, terminarán por codificar de una manera muy determinada nuestro acceso la realidad; nuestra conciencia, literalmente deslumbrada por esa veloz mecanización, va perdiendo capacidad crítica e integradora. El teórico francés terminó elaborando una suerte de antropología filosófica tenebrosa, arguyendo que la propia fisiología de la percepción humana estaría transmutándose a la escala y al ritmo que determina el desarrollo tecnológico audiovisual. De esta forma, se modificaría sustancialmente la relación con los objetos de nuestro entorno, toda vez que se estaría generando una nueva sensibilidad. La miríada envolvente de imágenes proyectadas tecnológicamente nos conduce a un mundo en vías de desmaterialización; se trata de un paroxismo de la pantalla y, en última instancia, de una “estética de la desaparición” (Virilio, 1988b). La representación, en este nuevo contexto, estaría ocupando el lugar de lo

representado, sustituyéndolo. Lo que el sujeto percibe no sucede ya en un espacio real, sino exclusivamente en un *tiempo real* que discurre a la velocidad de la luz. Asistiríamos, vendría a sostener Virilio con indisimulado pesimismo, a la domesticación definitiva de la percepción humana.

Esta apoteosis de los medios audiovisuales podrá trastocar para siempre la naturaleza sensorial del ser humano, tal y como esta había funcionado hasta el momento; una adecuación del cuerpo a la máquina que modificará nuestra estimulación nerviosa y nuestro aparato sensorial, pero también nuestra memoria y nuestra imaginación. Contrariando los ensueños optimistas de tecnófilos y transhumanistas, Virilio no es capaz de observar demasiados efectos liberadores en todo ello. Muy al contrario, piensa que los individuos que viven en sociedades ultratecnológicas están siendo conducidos a un nuevo sometimiento: el entramado tecnológico-comunicativo gobernará nuestro cuerpo y nuestros comportamientos; nuestras reacciones serán cada vez más sintéticas, y se producirá en todos nosotros una inexorable “automatización de la percepción” y una “nueva industrialización de la visión” (Virilio, 1998a, p. 77). Un panorama poco halagüeño, desde luego.

Pero, semejante situación, ¿es necesariamente calamitosa, en todo sentido? Según señalaba Eco, los apocalípticos responderán afirmativamente a semejante pregunta. Pero esa actitud, como hemos podido ver, será la combinación de dos elementos diferentes: por un lado, aquel elitismo aristocrático que, incluso desde las izquierdas políticas, ha venido despreciando toda la cultura realizada *por y para*¹ las clases populares. El otro elemento de la actitud “apocalíptica” es el que hemos podido localizar en pensadores como Paul Virilio, a saber, el pesimismo tecnofóbico. Apuntaba Eco, por otro lado, que aquéllos a los que él denominaba “integrados” basculaban hacia el otro extremo y sostenían, por ende, que *todo* lo producido por ese sistema habrá de ser necesariamente bueno. En cualquier caso, el escritor italiano enfatizaba que la noción de “industria cultural” constituía un concepto fetiche; su utilización, en demasiadas ocasiones, solo ha contribuido a oscurecer los debates (Eco, 1964/1984, pp. 33-34). Pero debe comprenderse, y he aquí nuestro propio énfasis, que la comunicación audiovisual no es necesariamente alienadora; por el contrario, puede emplearse de manera contestataria, resistente y subversiva. Es más, en este momento histórico no se podrán construir verdaderas contrahegemonías renunciando insensatamente al universo de la comunicación audiovisual. A estas alturas, ya sabemos demasiado bien que

1 Enfatizamos estos “por” y “para,” puesto que debemos distinguir los productos culturales que se han masificado o se han tornado populares, de aquellos otros que han sido producidos por los sectores populares mismos; solo en ocasiones coinciden ambas cosas.

un intelectualismo frío es inoperante para seducir políticamente a los sectores populares. Los proyectos políticos de signo emancipador no pueden forjarse con moldes exclusivamente racionalistas; para tener opciones de triunfo, necesitan igualmente poesía, himnos y mitos. Pero eso ya lo sabíamos desde Georges Sorel y Antonio Gramsci, entre otros. Y ahora, finalizando la segunda década del siglo XXI, las nuevas tecnologías de la comunicación audiovisual constituyen inexcusables terrenos de lucha. Los imaginarios sociopolíticos, en efecto, se construyen y dirimen de una forma crucial en esos ámbitos.

Por lo tanto, resultaría imperdonable un talante elitista —o tecnofóbico— que renunciara a emplear estos dispositivos de producción cultural audiovisual, por considerarlos una banalidad propia de las masas incultas. Si el mundo ha devenido insoslayablemente audiovisual, y los depositarios del poder de las imágenes —imagocracia— son unos cuantos oligopolios que dominan el mundo, entonces será imperativo y perentorio ofrecer una “guerra de las imágenes” —esto es, una *imagomaquia*— en tanto que campo de batalla decisivo en el que se dirimen las tensiones políticas medulares; y ello, desde todos los frentes de la comunicación audiovisual (Bouhaben, 2017). No cabe duda de que esta guerra de imágenes es muy asimétrica, puesto que los medios de comunicación audiovisuales suelen estar al servicio del poder hegemónico, conformando así una suerte de imagocracia autoritaria y vertical. Ahora bien, incluso en un mundo tan codificado y programado como el nuestro —casi un ciber mundo diseñado desde los parámetros de la cibernética, en el sentido de la hipótesis defendida por Tiqqun (2015)—, incluso en un contexto tan saturado y claustrofóbico, insistimos, existen resistencias audiovisuales populares, horizontales y democratizadoras que deconstruyen la imagocracia hegemónica, dando la batalla con/desde las imágenes.

La imagomaquia, o la comunicación audiovisual como campo de batalla político

Jesús Martín-Barbero (2010), huyendo de los análisis demasiado simplistas en lo que a la relación entre emisores y receptores se refiere, señalaba que estos últimos no siempre son seducidos sin oponer resistencia. Es cierto, no obstante, que en la comunicación “masiva” suele darse un notable enmascaramiento ideológico de los efectos más nocivos del orden social vigente. Así, durante demasiado tiempo, el trabajo crítico consistió en indagar cómo, a través del influjo de los todopoderosos dispositivos mediáticos, se nos hace soportable, tolerable y asumible la gran impostura del sistema. Es decir, el horizonte siempre venía dado por el hecho de tener que desvelar cómo la ideología de

las élites dominantes permeaba los pérfidos mensajes que recaían sobre los receptores pasivos. La comunicación, desde tal perspectiva, resultaba ser un fenómeno casi indistinguible de la lógica de la dominación. Pero, partiendo de semejante premisa, resultó demasiado fácil caer en el pesimismo cultural. El espectro del determinismo tecnológico emerge ante esa presencia abrumadora de los medios y las tecnologías de la información, y si a ello se le suma la omnipresencia del mercado, se obtiene un cóctel excesivamente desalentador. Sin embargo, Martín-Barbero sostuvo que la mediación comunicativa es mucho más dialéctica —o menos unidireccional— de lo que puede parecer a simple vista. En ese sentido, advertía que no se debe confundir (o identificar, sin más) los nuevos saberes/poderes tecnológicos con la implantación de un “pensamiento único,” pues hoy más que nunca la comunicación constituye un campo primordial de la batalla política.

¿Qué relación guardan entre sí la comunicación y la cultura? Quizás, todavía sigue predominado una visión que adjudica a la cultura un papel elevado y sofisticado, mientras que sitúa a la comunicación en el ámbito de lo mundano y lo mercantil. Es decir, la comunicación no sería más que baja cultura. Sin embargo, esa dicotomía debe ser complejizada. En el universo de la comunicación se despliegan múltiples lenguajes, códigos y medios que, es cierto, están atravesados por la funcionalidad del sistema hegemónico y por la lógica avasallante del mercado. Pero, al mismo tiempo, se abren posibilidades de subvertir esas mismas lógicas dominantes; se generan dinámicas contrahegemónicas y usos antisistémicos de las tecnologías comunicativas. Por ende, el universo de la comunicación no es *enteramente* funcional al sistema, ni se halla *completamente* plegado a los intereses de las élites económicas. Por más que los apocalípticos entonen una y otra vez su infatigable lamento, lo cierto es que en ese terreno de lo comunicativo emergen también nudos de resistencia y lugares de reconocimiento, nuevos tejidos sociales y espacios de acción colectiva (Finquelievich, 2000).

Existen, en todo este asunto, dos posibles excesos hiperbólicos. El primero de ellos tiene que ver con esa descalificación o anatema que, desde la ciudad letrada, se lanza contra la cultura audiovisual, por ejemplo. Todo es decadencia estético/moral, banalización, espectacularización y embrutecimiento. En el otro extremo, igualmente desmedido, se hallan los apologetas acríticos de la sociedad de la información y de la era digital, que postulan una suerte de arcadía feliz, una democracia directa, global y sin mediaciones, alcanzada por fin gracias a la omnipresencia de las tecnologías de la comunicación (Negroponte, 2000). Es la transparencia de la que nos hablaba Gianni Vattimo (1996), por ejemplo. La sociedad de la comunicación

generalizada, pensaba el filósofo italiano, por fin nos alejaba de los monopolios de la información y, por ello mismo, de los dogmatismos autoritarios. Y lo cierto es que se ha producido, eso es incuestionable, una radical transformación en los modos de circulación del saber. La información se desplaza, veloz y abundante, por canales multidireccionales y dispersos; ya no existen (aunque esto es muy discutible) centros monopolizadores que gestionen o administren selectivamente el flujo informativo (Rifkin, 2000). Pero, en cualquier caso, sucumbimos con demasiada facilidad a un espejismo que consiste en pensar que las redes informáticas globales traerán, por sí mismas, la renovación de lo político, superando las obsoletas formas de representación para ofrecernos una prístina democracia telemática. Sin embargo, ¿la digitalidad, la hiperconectividad y el paroxismo de la comunicabilidad resuelven todos nuestros problemas sociopolíticos y culturales? Nuestra *fe* en la tecnología perdura de manera incombustible.

El hechizo del fetichismo tecnológico nunca se rompió del todo; aún hoy se despliega con muchísima fuerza, proyectando sus nuevas promesas de utópica liberación en los prodigios que trae consigo la era digital (Rendueles, 2013). Hay una evidente idealización en esos análisis tan optimistas, porque en realidad los flujos comunicativos siguen estando, en buena medida, controlados y gestionados por oligopolios económicos privados. La información no circula tan libremente como algunos quisieran hacernos creer. Por todo ello, se ha generado la ingenua ilusión de que las jerarquías interpretativas quedaron abolidas, como si el acceso a la verdad estuviese ya ahí, disponible para el ciudadano digital. Se ha promovido con demasiada ligereza la creencia de que los individuos ya pueden comunicarse de forma pura, esto es, prescindiendo de toda mediación social. La celebración acrítica de la inmediatez y de la transparencia de las redes cibernéticas, sin embargo, está minando los fundamentos mismos de lo público. ¿Puede el ciberactivismo suplir la deliberación colectiva real de unos cuerpos que se aproximan para pensar y actuar en común? Solo un tecnófilo “integrado,” por usar la terminología de Eco, podría responder afirmativamente a semejante pregunta. Sin embargo, todo esto no debe abocarnos a un falso dilema, que consistiría en tener que elegir entre estas dos posiciones extremas: demonizar o desprestigiar todo el ámbito de la comunicación, repudiando todo lo relacionado con las tecnologías de la información e infravalorando la cultura audiovisual. O, por el contrario, exaltar todo ello de una forma *naïf* y acrítica, como si en esos ámbitos el ser humano hubiese hallado por fin su salvación terrenal.

Abundar en aquel discurso que distingue muy nítidamente entre alta cultura y cultura popular, postulando entre ellas una suerte de fractura

inconmensurable, tiene consecuencias; se trata de una distinción que, leída desde cierto ángulo, resulta incompatible con cualquier proyecto teórico y práctico que pretenda ser emancipador. En primer lugar, porque late en todo ello un inocultable desprecio por aquellos sectores populares a los que, presuntamente, se pretende liberar. Ellos, sumidos en una idiocia hedonista, y embelesados por los productos *espectaculares* del circuito comercial, serían incapaces de trascender ese marasmo y, por ello mismo, estarían de suyo incapacitados para comprender y saborear las excelencias críticas de la alta cultura. He aquí una curiosa y contradictoria situación: solo una refinada y minúscula élite cultural puede acceder a los productos (artísticos e intelectuales) que permiten construir una conciencia compleja capaz de entender el sentido profundo de las cosas; y, por lo tanto, solo los miembros de dicha élite pueden construir, desde su *distancia*, un discurso crítico con el orden existente. Pero, al mismo tiempo, se sobreentiende que las masas (o las clases populares) son ignorantes y burdas, incapaces de comprender las exquisiteces de ese reino de la cultura alta (y, por supuesto, incapaces de *producir* algo que reúna los méritos para entrar en dicho reino). A los sectores populares, al común de las gentes, se las quiere emancipar con elementos culturales que ellas, presuntamente, no pueden comprender; y, si acaso llegaran a comprenderlo y disfrutarlo, entonces se terminaría dictaminando que dicho producto cultural no estaba lo suficientemente alto. Estas son las inevitables incongruencias de un aristocratismo cultural pretendidamente progresista.

Una imagen también es un discurso; el mundo de lo audiovisual en un campo de poder; y es esta una enseñanza que la filosofía política de signo emancipador debe interiorizar, si quiere construir proyectos viables en el siglo XXI. Es cierto, desde luego, que no puede asumirse sin más el juego de lo audiovisual, tal y como este se nos presenta en los circuitos comerciales; porque de igual modo que existen diglosias estructurales (esto es, idiomas que asumen una posición de privilegio frente a otros que quedan arrinconados y marginados), existen formas hegemónicas de construir la imagen que desplazan o arrinconan a otras. Una tarea emancipadora, por lo tanto, también debiera consistir en la imaginación de formas contrahegemónicas de producir lo audiovisual. Se trata, y es esto lo más determinante, de presentar batalla en el terreno de la imagen; lo cual, en nuestro tiempo, es casi sinónimo de dar la batalla por la subjetividad. Es decir, las formas contrahegemónicas derivadas del campo popular constituyen actos de resistencia audiovisual, en esta imagomaquia universalizada.

Más allá de todas aquellas valoraciones sombrías de las que hablábamos hace un momento, aparece como un hecho inexorable que nuestro mundo se

desliza ya en esas coordenadas. Sabemos bien que dispositivos audiovisuales tan potentes como el cine apuntalan de una forma más eficaz nuestra percepción y valoración de los episodios históricos, por ejemplo. *Salvar al soldado Ryan*, película de Steven Spielberg estrenada en 1998, ha construido de forma muy sólida un cierto imaginario: la Segunda Guerra Mundial fue ganada por los Estados Unidos, y el desembarco de Normandía fue el episodio más decisivo y determinante para librar al mundo de Hitler. Una tonelada de sesudos y documentados ensayos históricos, desmintiendo semejante tesis, no podrá competir jamás con el tremendo influjo de un producto de Hollywood, y el gran público seguirá creyendo firmemente lo que se narra en esa película. ¿No sería más eficaz realizar otra película, una gran producción si tal pudiera ser el caso, en la cual se narrasen las decisivas victorias del Ejército Rojo sobre las tropas alemanas? Nos encontramos inmersos hasta el tuétano en un nuevo universo comunicacional, que ya fue denominado por algunos autores “iconosfera” (Cohen-Seat y Fougeryrollas, 1977), “mediasfera” o “videoesfera” (Debray, 2001). Las redes tecnológicas de comunicación global, la todopoderosa producción audiovisual y la omnímoda red telemática (cibespacio) constituyen el espacio-tiempo dentro del cual se va perfilando nuestra subjetividad; incluso nuestro ser sociopolítico queda inserto en esa enorme y envolvente matriz. Lo cual, debemos remarcarlo, no entraña ningún determinismo fatalista, toda vez que en el interior de dicho universo también se pueden presentar batallas contraculturales e, incluso, contiendas políticas preñadas de rebeldía contrahegemónica.

En su República ideal Platón (2007) defenestró a los poetas, y lo hizo porque estos trabajaban con imágenes, las cuales, dentro de su esquema epistemológico, permanecían totalmente alejadas de la verdad. El mundo de lo “sensitivo-sensorial-visual-estético” merecía todo el desprecio platónico, precisamente porque en ese plano no podía desencadenarse nada intelectual. En el mundo contemporáneo, sin embargo, debemos admitir (precisamente para no recaer en ese inoperante aristocratismo cultural) que lo audiovisual también puede albergar potencia crítico-discursiva, e incluso una importante carga cognoscitiva. Y, para ello, no debemos referirnos únicamente a productos muy vanguardistas. Si, por ejemplo, analizamos una película como *Las uvas de la ira*, dirigida por el estadounidense John Ford en 1940 (basada en la novela homónima de John Steinbeck), podremos entender fácilmente que el cine también sirve para pensar de forma crítica. De hecho, la película de Ford bien podría ser definida como una *road movie* marxista.

Es cierto que la problemática platónica puede interpretarse de otro modo, pues quizás el filósofo griego no estaba pensando solo en los artistas.

En efecto, esos a los que Platón llamaba “poetas,” en nuestra época podrían identificarse con los publicistas o los expertos en mercadotecnia, esto es, con todos esos hombres y mujeres que se dedican a estimular nuestro deseo para que consumamos un determinado producto. Sin olvidar que el marketing también se emplea muchísimo en las campañas políticas, implementando técnicas destinadas a moldear la opinión pública. Los poetas de Platón estarían encarnados hoy por esos oligopolios mediáticos que engañan o embaucan a la población con imposturas, manipulaciones y espejismos. Es a estos “poetas” a los que Platón podría expulsar de la república, en el siglo XXI, precisamente por ser “fabricadores de imágenes falsas” que turban el espíritu de los hombres, desviando su recto juicio. Porque la “imagen,” para Platón (2007), es el reino de la falsedad, del engaño y de la ilusión. Y quizás no estaba pensando únicamente en lo artístico, tal y como esto se entiende en el mundo contemporáneo, sino en cualquier procedimiento destinado a conseguir un cierto efecto por medio de imágenes falsas o adulteradas.

En cualquier caso, un proyecto político que pretenda ser contrahegemónico o antisistémico no puede permitirse el lujo de ser estrictamente platónico. Desde lo audiovisual, y es esta una realidad ineludible, se construye la “normalidad” y el “sentido común”; desde ahí se nos enseña a *ver* el mundo. En ocasiones, una imagen solo puede ser combatida con otra imagen de signo contrario. Esto último es lo que Platón jamás hubiera admitido como válido, puesto que él sostenía que las imágenes falsas *solo* pueden ser contrarrestadas con el trabajo del intelecto, esto es, con argumentos racionales. Pero sabemos que el mundo sociopolítico contemporáneo está atravesado y constituido por lo audiovisual y lo telemático, y las batallas deben darse también en ese terreno. Hay momentos en los que las imágenes producidas y reproducidas por el enemigo, si lo analizamos en términos de antagonismo político, solo pueden ser corregidas o contestadas con otras imágenes. En muchas ocasiones es así; pero no por ello debemos pensar, platónicamente, que el mundo de las imágenes está totalmente desprovisto de “carga intelectual” o “carga cognoscitiva.”

Si el espacio de lo audiovisual es un campo de batalla que no puede ser ignorado —en fútil gesto aristocrático o tecnofóbico— por todos aquellos que pretendan ejercer un activismo contrahegemónico realmente eficaz, entonces existe otro vector que debe ser evaluado y considerado de forma insoslayable. Nos referimos al hecho de que existe todo un entramado de poder, secularmente anudado en torno a complejas gramáticas que se hallan en íntima relación con la colonialidad del poder, del saber y del ser. Y, como ha señalado Joaquín Barriendos (2011), también puede localizarse una “colonialidad del ver.” No solamente existen relaciones geopolíticas, geoeconómicas y geoepestémicas

de índole neocolonial; opera también una geoestética que, estructurando relaciones de poder y de dominio, construye posiciones jerárquicas en torno al mundo sensible: existen estéticas hegemónicas y estéticas subalternizadas, por lo tanto. Ese aristocratismo o elitismo cultural del que venimos hablando es, por cierto, una práctica eminentemente eurocéntrica. Porque, si las clases populares europeas han sido despreciadas, por ser incapaces de producir genuina y valiosa cultura, dicha actitud se intensificará exponencialmente cuando hablemos de los sectores populares (urbanos, campesinos e indígenas) de todos aquellos territorios que fueron colonizados por las potencias imperiales europeas. Sin embargo, ¿podrán surgir, en dichos territorios, estéticas populares rebeldes? Abordaremos esta cuestión en las siguientes secciones de este trabajo.

Existe una jerarquía muy marcada entre sistemas visuales occidentales y no occidentales, articulada a partir de una serie de dispositivos tecnológicos, iconográficos, psicosociales y culturales que se entrelazan con seculares gramáticas de colonialidad. La misma noción de imagen requiere ser decolonizada, puesto que es producto de la retícula óptica, de la perspectiva europea renacentista, del concepto occidental de representación y del sujeto trascendental moderno. Los “códigos de la mirada y la visualidad” se interseccionan con los demás órdenes jerárquicos de la modernidad-colonialidad, y sirven igualmente como apuntaladores de la racialización y la inferiorización de las poblaciones no europeas. Por lo tanto, y como ha señalado Christian León (2012, p. 111), podríamos afirmar que otro más —y no el menor— de los efectos de la colonización y de la colonialidad fue la subsunción violenta de una multiplicidad de culturas visuales en el orden binario del eurocentrismo. Y es por ello que, a la desobediencia epistémica, puede sumarse una *desobediencia estética*, que trate de rescatar y represtigiar todo aquello que quedó menospreciado y subalternizado por no cumplir con las reglas del canon estético-visual impuesto. Las prácticas estéticas decoloniales, sin embargo, no se realizan en un plano de exterioridad absoluta con respecto al sistema-mundo moderno-colonial, “sino en su interior mismo, en sus márgenes e intersticios, en las marcas no cicatrizadas de la herida causada por la acción colonial” (Mignolo y Gómez, 2012, p. 16).

Comunicación audiovisual popular en América Latina

Con el objetivo de delimitar la doble disputa —cultura audiovisual popular *vs* cultura audiovisual elitista y centro estético-colonial *vs* la periferia estético-contrahegemonía—, y adentrándonos ya en el contexto latinoamericano,

habremos de preguntarnos quién podrá erigirse en sujeto de esa probable enunciación contrahegemónica. Para responder a estos interrogantes, expondremos diferentes expresiones de contrahegemonía audiovisual en el ámbito iberoamericano, a través de dos movimientos: la estética popular presente en el Nuevo Cine Latinoamericano y en la Teoría Decolonial. Frente al dominio casi totalitario de los medios de comunicación audiovisuales, cuya funcionalidad no es otra que la de prefigurar y programar los deseos, los pensamientos y los hábitos de la ciudadanía, haciendo de esta una pura máquina de consumir; han emergido en estas latitudes propuestas audiovisuales de corte contrahegemónico que abrigan la esperanza de conformar otros modelos narrativos y estéticos con fines, esta vez, emancipatorios. Si bien es verdad que la cultura hegemónica es indudablemente aristocrática o elitista y, en demasiadas ocasiones, tilda de baja cultura a la llamada cultura popular, lo cierto es que en el ámbito latinoamericano han aparecido estos dos movimientos —el Nuevo Cine Latinoamericano y la Teoría Decolonial— que reivindican una estética y una comunicación audiovisual de corte popular.

La comunicación audiovisual popular en el Nuevo Cine Latinoamericano

El Nuevo Cine Latinoamericano es un proyecto que nace en el marco del I Encuentro de Cine Latinoamericano de Viña del Mar (1967) con el fin de condensar una multiplicidad de propuestas estético-políticas que tienen por objeto hacer de contrapeso con respecto a los dispositivos hegemónicos, tanto norteamericanos como europeos, del mundo audiovisual. No cabe duda de que el cine y el resto de medios audiovisuales constituyen una poderosísima maquinaria de conformación de conciencias y, por ende, aquellos que disponen de los medios de producción audiovisual van a utilizarlos como correa de transmisión de sus intereses; y esto último, desde luego, no siempre coinciden con los intereses de los sectores populares. Por ello, el Nuevo Cine Latinoamericano es representativo a la hora de ponderar las posibilidades estéticas populares frente a la hegemonía de las estéticas elitistas y, asimismo, a la hora de valorar las posibilidades estéticas de la periferia colonizada frente a la *centralidad geoestética* de Occidente. El Nuevo Cine Latinoamericano, por lo tanto, supone un doble esfuerzo de ruptura con las temáticas y con las formas ideológicas del cine *mainstream*: representa, simultáneamente, una crítica de la construcción estética de las élites y una crítica de la construcción geoestética occidental. Del diálogo con las teorías críticas de los años sesenta —Teoría de la Dependencia, Teología de la Liberación y Pedagogía del oprimido—, el Nuevo Cine Latinoamericano emerge como una potente crítica de los modelos desarrollistas y neoliberales.

Asimismo, hay que tener en cuenta el modo de formulación que debe adoptar una crítica política de las formas hegemónicas del cine. Por ello, cabe preguntarse, al modo de Godard, ¿cómo hacer políticamente cine político? Esta decisiva cuestión, en el contexto latinoamericano, debe afrontarse desde una nueva propuesta estética, poética y comunicativa. Si se modifican las temáticas pero, en cambio, las *formas* dominantes permanecen inalteradas, entonces resultará muy complicado desprenderse de la impronta colonial de la cinematografía dominante. Así, resulta decisivo poner en crisis la estética occidental —a la vez elitista y eurocéntrica— y el carácter universalizante e ideológico de la belleza. Para muchos cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano el campo de batalla de las formas es una de los territorios más influyentes para las luchas por la emancipación de los pueblos de la América Latina. Decía Jorge Sanjinés en 1979: “Una película norteamericana comercial está consecuentemente expresando la ideología capitalista, sin proponerse, en absoluto, ser vehículo de concienciación. Una película revolucionaria que plantea la revolución valiéndose del mismo lenguaje estará vendiendo su contenido, estará traicionando formalmente su ideología” (1979/2010a, p. 378). Otros, sin embargo, entienden que hay que establecer un balance entre la asimilación y el acriticismo. Al respecto, el cineasta cubano Santiago Álvarez señalaba, lo siguiente:

[S]ería absurdo aislarnos de otras técnicas de expresión ajenas al Tercer Mundo y de sus aportes valiosos e indiscutibles al lenguaje cinematográfico, pero el confundir la asimilación de técnicas expresivas con modos mentales y caer en una imitación superficial de esas técnicas no es aconsejable. (Álvarez 1969/2010, p. 464).

En suma, un cine verdaderamente contrahegemónico no solo debe prestarle atención al contenido de la narración, sino a la forma de la misma; no solo debe incidir en lo que se expresa, sino en *cómo* se expresa. Ya se ejerza una ruptura con los modelos cinematográficos dominantes, o una asimilación de los mismos, lo que nos interesa dilucidar es lo siguiente: ¿Cómo se configura esa nueva estética cinematográfica? ¿Qué relación tiene con la política? ¿Qué características debe de tener? Para Fernando Birri (1962/2010) la estética no se puede desvincular de la política y, por tanto, en este contexto no puede defenderse la idea eurocéntrica del “arte por el arte.” El cine político es un cine eminentemente popular, enfocado a las problemáticas sociales latinoamericanas. Ahora bien, el arraigo político del cine y su enfoque populista no operan en detrimento de su complejidad. Por su parte, el brasileño Glauber Rocha señalaba en 1969 que el cine no debe ser demasiado pedagógico, pues rebajar las pretensiones estéticas en aras de una mayor accesibilidad implicaría

poner en juego un mecanismo de condescendencia con respecto a un pueblo al que se consideraría, por definición, incapaz de comprender productos culturales sofisticados; y, además, constituiría “una falta de respeto hacia el público, con todo lo subdesarrollado que este pueda ser, crear cosas simples para un pueblo simple. El pueblo no es simple” (Rocha, 1969/2010, p. 391). Así, el carácter político del cine radicaría en su contribución a la emancipación del pueblo. El Nuevo Cine Latinoamericano intenta construir un lenguaje común, un lenguaje de todos (García Espinosa, 1973/2010), un lenguaje del pueblo (Sanjinés, 1979/2010b). Y ese lenguaje popular y colectivo no va a ser técnicamente perfecto, sino “dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso, como imprecisa es la misma sociología oficial brasileña, agresivo e inseguro políticamente de Brasil” (Rocha, 1969/2010, p. 394).

Este carácter popular del Nuevo Cine Latinoamericano se visibilizará en el modo de vinculación entre las prácticas de creación visual y la praxis social. Veamos, para comprender más cabalmente dicha cuestión, dos estrategias audiovisuales populares del cine político a través del trabajo realizado por dos de los grupos cinematográficos más relevantes de América Latina en los sesenta: el Grupo Liberación, abanderado por Pino Solanas y Octavio Getino; y el Grupo Ukamau, cuyo representante más destacado es Jorge Sanjinés.

La primera estrategia audiovisual popular de cine político consistiría en el uso de una película como catalizador de la lucha popular. Por ejemplo, se puede utilizar una película para generar un debate dentro de una organización popular y que este sirva de detonante para el diseño de estrategias de lucha social. En “Hacia el tercer cine,” los mencionados Octavio Getino y Fernando Pino Solanas (1969/2010, p. 367) abogaban por una estética popular que “opone, ante todo, al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos.” Esto es, la estética popular del cine que proponen otorga primacía al trabajo cultural de las masas y de los grupos frente al individualismo y la lógica del autor único. Por ello, las películas son un medio para pensar y actuar de forma colectiva, constituyendo un “pretexto para el diálogo, para la búsqueda y el encuentro de voluntades. Es un informe que ponemos a la consideración de ustedes para debatirlo tras la proyección” (Getino y Pino Solanas, 1969/2010, p. 366). En este caso, la película no es un objeto cerrado, puesto que está abierta a la discusión y al remontaje posterior.

La segunda estrategia audiovisual popular se fundamenta en la construcción de la película junto al pueblo, para conformar una suerte de enunciación colectiva. Es decir, se abandona el modelo romántico y el carácter

genial del autor individual para reivindicar la creatividad del común. Para Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau el cine tiene que construirse desde la perspectiva, el lenguaje y la mirada del pueblo, esto es, debe constituirse “un cine popular que pueda constituirse en instrumento de lucha del propio pueblo” (1979/2010b, p. 387). Así, el pueblo contribuye con sus conocimientos al enriquecimiento de la película. Ahora bien, para llegar a esta metodología tuvieron que dar algunos pasos en falso. En su primer film, *Ukamau* (Sanjinés, 1966), es la propia gente del pueblo la que les hizo notar un exceso de esteticismo; mientras que, en la siguiente película, *Yawar Mallku* (Sanjinés, 1966), el defecto era de forma y de contenido, toda vez que para narrar acontecimientos históricos se valían de las formas del cine de ficción. Ya, por fin, con *El coraje del pueblo* se llega a un cine *con* el pueblo ya que “muchas escenas se plantearon en el lugar mismo de los hechos, discutiendo con los verdaderos protagonistas de los acontecimientos históricos que estábamos reconstruyendo, los que en el fondo tenían más derecho que nosotros de decidir cómo debían reconstruirse las cosas” (Sanjinés, 1979/2010b, p. 387). Solo entonces el pueblo apareció incorporado de una forma tangible, y el cine popular surgió, por ende, como una práctica destinada a posibilitar la enunciación colectiva.

Tanto el Grupo Liberación como el Grupo Ukamau de Jorge Sanjinés, por lo tanto, han defendido estrategias de comunicación audiovisual popular y modos de enunciación colectiva, abriendo con ello un horizonte muy amplio a la hora de construir narrativas y estéticas verdaderamente contrahegemónicas. De tal modo, aquella imagocracia de la que hablábamos en las dos primeras secciones de este trabajo, pudiera así empezar a democratizarse. El cine en particular, o la comunicación audiovisual en general, constituyen un campo de batalla primordial en lo que al antagonismo político se refiere. Se trata de reivindicar el poder audiovisual de lo popular y lo periférico, frente a lo elitista y lo eurocentrado.

La comunicación audiovisual popular en la Teoría Decolonial

Las líneas maestras de la Teoría Decolonial, trazadas por el Grupo Modernidad/Colonialidad (compuesto por una variedad de intelectuales latinoamericanos, aunque alguno de ellos reside en Estados Unidos), tienen como objetivo la configuración de un nuevo proyecto epistémico-político alternativo al de la modernidad eurocéntrica. Para estos pensadores resultará imprescindible el cuestionamiento profundo de los modos de colonización cultural, simbólica y epistémica; por ello, su discurso crítico hará hincapié en las diversas tipologías de colonialidad: colonialidad del poder, del saber, del ser, del género o del lenguaje. Aníbal Quijano partirá de la noción de “clasificación racial” para

definir la conformación de las estructuras jerárquicas que aún determinan el orden social de las Repúblicas iberoamericanas. Para el sociólogo peruano, “la raza se convirtió en el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial en los rangos, lugares y roles en la estructura de poder de la nueva sociedad” (Quijano, 2007, p. 103).

Semejante gramática sociocultural, heredada de la colonia, aún opera en las sociedades latinoamericanas del siglo XXI, por mucho que estas hayan alcanzado una independencia política formal. Esta modalidad de colonialidad está anudada y articulada con la colonialidad del saber: el conocimiento también regula y domestica toda relación social a través de la imposición de las ideas eurocéntricas de universalidad, civilización y progreso (Wallerstein, 2001). Entre ellas, la idea de universalidad ha sido ampliamente cuestionada, hasta el punto que Ramón Grosfoguel (2007) la identifica con la mirada de Dios. Asimismo, Santiago Castro-Gómez (2007) señalará que esa universalidad es una abstracción del mundo que constituye una presunta “*hybris* del punto cero.” Otros pensadores situados en la órbita decolonial han tomado elementos de la colonialidad del poder/saber y los han aplicado a otras áreas. Así, hay pensadores que han trabajado en torno a la colonialidad del ser (Maldonado, 2007), del género (Lugones, 2016) y del lenguaje (Veronelli, 2016).

Todos estos pensadores y pensadoras han enfatizado, de un modo u otro, que el masivo expolio material conllevó asimismo un expolio de lo simbólico-imaginario. Los europeos no solo inmiscuyeron a las poblaciones colonizadas en una red de dominación territorial y explotación económica cruentas, sino que insuflaron en su universo cultural una pregnante malla de valoraciones, preconceptos e imágenes que formaban parte consustancial de la propia dominación (Polo Blanco, 2018). Esto es, la “violencia epistémica” y la “colonialidad del saber” tuvieron una importancia igualmente decisiva —no menor que la dominación económico-política y militar, sostienen los pensadores y pensadas del “giro decolonial”— en la configuración y reproducción del sistema colonial. La producción de “subjetividades coloniales,” en definitiva, resultó ser un elemento igual de determinante que la “base material” en el secular proceso colonizador (Fanon, 1973).

Ahora bien, de todas estas dimensiones de la colonialidad, la que nos va a resultar más útil a la hora de definir la tensión dada entre las formas de la cultura popular y la cultura elitista, y entre la estética periférico-contrahegemónica y la estética eurocentrada, es, justamente, la “colonialidad del ver,” que consiste en la identificación de los modos de imposición universalizante de una mirada única y verdadera, en detrimento de las formas de ver de las alteridades no occidentales. Para Joaquín Barriandos la colonialidad del ver,

puesta en marcha por el Occidente imperial, esquiva cualquier tipo de diálogo intercultural entre las diversas formas de ver, para imponer un imaginario único y totalitario: que es, a la vez, elitista y eurocentrado. Por lo tanto, “la colonialidad del ver no apunta al fortalecimiento de la interculturalidad como diálogo universal abstracto entre iguales, ni hacia la restitución de ningún tipo de imaginario visual global compartido” (Barriandos, 2011, p. 14). Así, la mirada colonial occidentalocéntrica ha ido disponiendo y configurando una posición de absoluta inferioridad, mediante mecanismos de objetualización y racialización, para toda mirada-otra. Por su parte, Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez (2012) han entendido que la colonialidad del ver adopta dos tácticas específicas de subalternización visual. En primer lugar, la construcción de un canon universal de lo bello que expulsa, al limbo de lo no artístico, a todas las formas de las culturas visuales no eurocentradas, con la consecuente infravaloración y subalternización de las mismas. La “ley occidental de la belleza,” por así decir, excluyó —o denigró— a todas aquellas imágenes no blancas y no occidentales. En segundo lugar, la colonialidad del ver está firmemente articulada con la colonialidad del poder, toda vez que es altamente operativa a la hora de afianzar y reproducir múltiples relaciones de dominio. Si se controla o gobierna lo sensible, entonces deviene más fácil el dominio absoluto; esto es, “la colonialidad de lo sensible se despliega en especial a través de los regímenes del arte y la estética que hacen parte de la expansión de la matriz colonial de la modernidad” (Mignolo y Gómez, 2012, p. 15).

Una vez definida, brevemente, la operatividad de la colonialidad del ver, es preciso valorar qué modos de decolonialidad visual y qué potencias visuales contrahegemónicas se han forjado en el contexto latinoamericano. Dichos modos de decolonialidad visual conllevan un inequívoco sesgo subversivo, disruptivo y desobediente frente a las visualidades eurocéntricas que, sin duda, ocultan —en sus teorías, procesos y prácticas— la “herida colonial.” Ahora bien, ¿cuáles son los caminos y las estrategias para posibilitar la decolonialidad visual? Al igual que en el ámbito de Nuevo Cine Latinoamericano, nos encontramos en una encrucijada teórica: o bien se construye la decolonialidad visual desde las coordenadas culturales autóctonas, esquivando todo influjo exterior; o bien se establece un diálogo interestético entre los regímenes visuales dominantes y los subalternos. Para Mignolo y Gómez es desde lo propio, desde las culturas ancestrales, desde donde hay que abordar el decolonialidad visual: “Construir lo propio en medio de una colonialidad que tiende constantemente a impedirlo es un paso fuerte en el proceso de descolonización de la estética y generación de estéticas decoloniales” (2012, p. 10). Por su parte, Barriandos ha sostenido

la necesidad de construir un nuevo acuerdo visual transmoderno, al cual se le podría definir como un *diálogo visual interepistémico* entre aquellos regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocentrada y aquellas culturas visuales *otras* que han sido racializadas y jerarquizadas por el proyecto de la modernidad/colonialidad. (2011, p. 14).

En cualquier caso, todos los pensadores y pensadoras decoloniales coinciden en la necesidad de construir nuevas visualidades de manera popular y no occidental. Ahora bien, es sin duda Silvia Rivera Cusicanqui quien más ha profundizado en estos modos y estrategias de creación visual popular. Para la pensadora boliviana, el material visual y audiovisual tiene una gran fuerza contrahegemónica y constituye, por lo tanto, un elemento clave para la acción política colectiva. Así, ha señalado que “los medios audiovisuales tocan la sensibilidad popular mejor que la palabra escrita, y esa constatación fue una de las bases para retirarme por un tiempo de la escritura y explorar el mundo de la imagen” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 20). Estos medios audiovisuales tienen un potente efecto decolonizador y sirven para recuperar la memoria colectiva, la identidad y la corporalidad de todos aquellos pueblos históricamente excluidos y —material y simbólicamente— vapuleados. Veamos, en ese sentido, dos estrategias de comunicación audiovisual popular que Rivera Cusicanqui define en su libro *Sociología de la imagen*. Nos referimos al intercambio horizontal de las visualizaciones y a la alegoría como hecho colectivo.

En primer lugar, antes de definir la estrategia del intercambio horizontal, es preciso abordar dos ejercicios de visualización. Rivera Cusicanqui enfatiza constantemente que la visualización es fundamental para decolonizar la mirada de las limitaciones lingüísticas: “La descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje” (2015, p. 23). Así, en sus cursos sobre Sociología de la Imagen, ha desarrollado dos ejercicios de visualización: la visualización del primer recuerdo y la visualización de un sueño. Estos ejercicios permiten el acceso a la memoria y a lo corporal de la experiencia subjetiva; una experiencia que, posteriormente, posibilita un espacio para la comunicación colectiva decolonial y para el intercambio horizontal de imágenes.

Intento hacer de la sociología de la imagen una estrategia de descolonización del conocimiento, que te lleva a hacerte cargo de tu subjetividad y de tu proceso de conocimiento por medio de la percepción, la emoción, el hemisferio izquierdo subalternizado por nuestro entrenamiento racional. A través de las prácticas etnográficas, de las bitácoras y de los intercambios horizontales con las personas a las que entrevistan y con las que negocian la toma de fotografías y la autorepresentación, los/as estudiantes toman

consciencia de sus propios sesgos, prejuicios y situaciones de jerarquía. (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 311).

Un intercambio que no es codificado académicamente, sino que es devuelto a la comunidad con la que se trabaja en un proceso dialéctico donde los resultados de la comunicación audiovisual —videos o fotografías— entran en un ciclo de reflexividad participativa, asamblearia y colaborativa.

En segundo lugar, hemos destacado cómo para Rivera Cusicanqui el uso de la alegoría es un vehículo de expresión de la cultura popular y de los hechos colectivos. Ello se debe a que las imágenes son dispositivos alegóricos que conectan una perspectiva individual —una narrativa y una estética singular— con el sistema colectivo de la cultura. Cuando Rivera Cusicanqui analiza las obras de Melchor María Mercado, de Waman Puma o de Jorge Sanjinés se da cuenta de que todas ellas son expresiones individuales que se hacen cargo de problemáticas sociales. Así, la alegoría es un mecanismo que permite conectar una mirada con otras, “para construir esa alegoría colectiva que quizás sea la acción política (...) y que nos ayuda a vislumbrar cómo la imagen podría desprenderse de sus clichés y obviedades, cómo se podría descolonizar el oculocentrismo cartesiano y reintegrar la mirada al cuerpo” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 25).

En definitiva, la comunicación audiovisual popular en el marco de la teoría decolonial de Rivera Cusicanqui; su propósito es conformar, por medio del intercambio horizontal de imágenes y de la alegoría colectiva, dispositivos de contrapoder que abran un espacio contrahegemónico apto para la construcción de una imagocracia, en este caso, del *demos*.

Conclusiones

En el presente trabajo hemos partido de la noción de *imagocracia*, connotando con ello un devenir inexorable caracterizado por el poder casi omnímodo de lo audiovisual y, más genéricamente, de las tecnologías de la comunicación. Semejante proceso, presente de forma avasallante en los países industrialmente avanzados, pero también (con ciertos matices sociológicos) en los llamados países en “vías de desarrollo,” está adquiriendo en estos momentos proporciones verdaderamente descomunales. Pero, según hemos visto, semejante imagocracia ha sido leída en muchas ocasiones desde una óptica pesimista, con dos variantes: un elitismo aristocrático que tilda de inauténticos todos los productos culturales que emergen en dicho contexto (el viejo asunto de la “industria cultural”) y, por otro lado, una actitud tecnofóbica que denuncia la ominosa e irremediable decadencia de la sensibilidad y de la inteligencia humana en un mundo

gobernado por la tiranía de las imágenes. Estas lecturas elitistas y/o pesimistas de la imagocracia, sin embargo, no debieran ser asumidas por el pensamiento crítico y emancipador, puesto que este contexto inexorablemente imagocrático —y las subjetividades sociopolíticas, debemos enfatizarlo una vez más, se forjan ahí en muy buena medida— también ha de ser comprendido como un campo en el cual desplegar la batalla política del presente.

Así, a la hora de pensar esta batalla política de las imágenes, hemos considerado oportuno analizar las formas de contrahegemonía audiovisual que han acaecido en América Latina —en tanto que espacios de resistencia, o de contraofensiva, frente al totalitarismo audiovisual— desde la óptica de las luchas por la emancipación de los pueblos. Para ello, hemos identificado, dentro del marco del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y setenta, dos estrategias de comunicación audiovisual popular: el uso de la película como catalizador de debates operativos para las luchas sociales y la construcción de la película junto al pueblo para forjar una enunciación colectiva. De igual modo, hemos acudido a la teoría decolonial de principios del siglo **xxi** para identificar estrategias audiovisuales populares. En este sentido, la obra *Sociología de la imagen* de Silvia Rivera Cusicanqui ha sido ejemplar, y casi paradigmática, a la hora de poner en valor tanto los modos de intercambio horizontal de imágenes, en los trabajos de etnografía visual, como el análisis de la alegoría como medio de expresión de la cultura popular.

Si bien es verdad que hubiera sido sumamente interesante haber abordado algunos usos concretos de las nuevas tecnologías de comunicación audiovisual como praxis contrahegemónicas y populares, por estrictas razones de espacio ha resultado inviable. A pesar de lo cual, queremos hacer un breve apunte final sobre las posibilidades abiertas por las nuevas tecnologías en esta imagomaquia o batalla de las imágenes. En los últimos años, movimientos sociales latinoamericanos —tales como #YoSoy132,² o los diversos movimientos que en los últimos meses han configurado la llamada primavera latinoamericana— han utilizado nuevas tecnologías de comunicación audiovisual, dando lugar a una amplia variedad de prácticas videoactivistas: desde el uso de las imágenes para defenderse en caso de arrestos falsos hasta la visibilización de puntos de vista alternativos al de los medios de comunicación hegemónicos. En las recientes y contundentes movilizaciones del paro nacional en Ecuador, por ejemplo, los estudiantes eran muy conscientes del poder de la práctica videoactivista como analizador social y como dispositivo de autoorganización colectiva y popular. Frente a las imágenes divulgadas por

2 Sobre el movimiento #YoSoy132 se puede consultar Alonso (2013). Cómo escapar de la cárcel de lo electoral: el Movimiento# YoSoy132. *Desacatos*, 42, 17-40.

los medios de comunicación dominantes —que silenciaban, manipulaban o directamente censuraban la violencia policial— los estudiantes ecuatorianos desarrollaron dinámicas para contrarrestar dichas imágenes. Ahora bien, si bien es cierto que el uso de la tecnología abre un interesante camino para las luchas sociales, y permite ejercitar la libertad de expresión y la participación ciudadana, también es cierto que las tecnologías desde las que se desarrollan esas mismas luchas sociales van de la mano de un definitivo control corporativo de las redes sociales (Bouhaben, 2020). He ahí una irreductible ambivalencia.

Para finalizar, cabe señalar que en nuestro esfuerzo por analizar y valorar las formas contrahegemónicas y populares del ámbito audiovisual latinoamericano han resultado fundamentales los conceptos de *imagocracia* e *imagomaquia*. Sin duda, en un mundo netamente audiovisual, la lucha —la imagomaquia— que disputa políticamente en este omnipresente reino de las imágenes —imagocracia— puede construirse de manera totalitaria o de manera democrática. Nosotros hemos decidido arrojar luz sobre algunas de aquellas prácticas audiovisuales liberadoras, colectivas y populares.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1966). *Televisión y cultura de masas* (L. E. Revol, Trad.). Córdoba, Argentina: Eudecor.
- Alonso, Jorge (2013). Cómo escapar de la cárcel de lo electoral: el Movimiento #YoSoy132. *Desacatos*, 42, 17-40. Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2013000200002.
- Álvarez, Santiago. (1969/2010). Arte y compromiso. En Susana Velleggia (Comp.), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia* (pp. 463-465). Quito, Ecuador: CIESPA.
- Barriendos, Joaquín. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, 35, 13-29. Disponible en http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0121-75502011000200002&lng=en&nrm=iso.
- Benjamin, Walter (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* (S. Fehrman, Trad.). Ciudad de Buenos Aires, Argentina: El cuenco de Plata.
- Birri, Fernando (1962/2010). Cine y subdesarrollo. En Susana Velleggia (Comp.), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos*

- de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia* (pp. 329-334). Quito, Ecuador: CIESPAL.
- Bouhaben, Miguel Alfonso (2017). Pensar, crear, resistir. Las rupturas del Cine Latinoamericano y sus relecturas contemporáneas. *Fuera de campo*, 1(3), 11-23.
- Bouhaben, Miguel Alfonso (2020). Prácticas de videoactivismo estudiantil. El papel de los estudiantes de cine de la Universidad de las Artes en las movilizaciones del Paro Nacional de Ecuador (2019). *Cinemas d'Amérique Latine*, 28, 19-35.
- Castro-Gómez, Santiago (2007). Decolonizar la universidad. La *hybris* del punto cero y el diálogo de saberes. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Ed.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 79-91). Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre.
- Cohen-Seat, Gilbert y Fougeyrollas, Pierre (1977). *La influencia del cine y la televisión* (J. J. Utrilla, Trad.). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Debord, Guy (2003). *La sociedad del espectáculo* (J. L. Pardo, Trad.). Valencia, CV: Pretextos.
- Debray, Régis (2001). *Introducción a la mediología* (N. Pujol i Valls, Trad.). Barcelona, CT: Paidós.
- Deleuze, Gilles (2010). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia* (Equipo editorial Cactus, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Eco, Umberto (1984). *Apocalípticos e integrados* (A. Boglar, Trad.). Barcelona, CT: Lumen. (Publicación original, 1964).
- Fanon, Frantz (1973). *Piel negra, máscaras blancas* (Á. Abad, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Abraxas.
- Finkelievich, Susana (Coord.). (2000). *¡Ciudadanos a la red! Los vínculos sociales en el ciberespacio*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Ciccus/ La Crujía.
- Ford, John. (Director). (1940). *Las uvas de la ira*. Estados Unidos: 20th Century Studios.
- García Calvo, Agustín (1985). *Razón común*. Zamora, CL: Lucina.
- García Espinosa, Jorge (2010). Intelectuales y artistas del mundo entero ¡desuníos!. En Susana Velleggia (Comp.), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político*

- latinoamericano en las encrucijadas de la historia* (pp. 483-493). Quito, Ecuador: CIESPAL. (Trabajo original publicado en 1973).
- Getino, Octavio y Solanas, Fernando (2010). Hacia un tercer cine. En Susana Velleggia (Comp.), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia* (pp. 337-373). Quito, Ecuador: CIESPAL. (Trabajo original publicado en 1969).
- Griffin, Roger (2010). *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler* (J. Blasco Castiñeira, Trad.). Madrid, MD: Akal
- Grosfoguel, Ramón (2007). Descolonizando los universalismos occidentales: el pluriversalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 63-78). Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre.
- Laclau, Ernesto (2016). *La razón populista*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Le Bon, Gustav (2012). *Psicología de las multitudes* (J. M. Navarro de Palencia, Trad.). Granada, AN: Comares.
- León, Christian (2012). Imagen, medios y telecolonialidad. Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, 51, 109-123. DOI: <https://doi.org/10.4067/s0718-71812012000100007>
- Lugones, María (2016). Hacia un feminismo descolonial, *La manzana de la discordia*, 6 (2), 105-117. DOI: <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i2.1504>
- Hardt, Michael y Negri, Antonio (2004). *Multitud: guerra y democracia en la era del Imperio* (J. A. Bravo Alfonso, Trad.). Barcelona, CT: Debate.
- Maldonado-Torres, Nelson (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127-167). Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre.
- Martín-Barbero, Jesús (2010). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, CT: Anthropos.
- Mignolo, Walter y Gómez, Pedro Pablo (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá, Colombia: Conferencia.

- Negroponte, Nicholas (2000). *El mundo digital. Un futuro que ya ha llegado* (M. Abdala, Trad.). Barcelona, CT: Ediciones B.
- Mirzoeff, Nicholas (2003). *Una introducción a la cultura visual* (P. García Segura, Trad.). Barcelona, CT: Paidós.
- Platón (2007). *República* (C. Eggers Lan, Trad.). Madrid, MD: Gredos.
- Polo Blanco, Jorge (2018). Colonialidad múltiple en América Latina. Estructuras de dependencia, relatos de subalternidad. *Latin American Research Review*, 53(1), 111-125.
- Polo Blanco, Jorge (2020). *Anti-Nietzsche. La crueldad de lo político*. Madrid, MD: Taugenit.
- Quijano, Aníbal (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 93-126). Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado* (A. Dillon, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Rendueles, César (2013). *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Madrid, MD: Capitán Swing.
- Rifkin, Jeremy (2000). *La era del acceso. La revolución de la nueva economía* (José Francisco Álvarez Álvarez y David Teira Serrano, Trads.). Barcelona, CT: Paidós.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Rocha, Glauber (2010). No al populismo. En Susana Velleggia (Comp.), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia* (pp. 391-394). Quito, Ecuador: CIESPAL. (Trabajo original publicado en 1969).
- Sanjinés, Jorge. (Director). (1966). *Ukamau*. Bolivia: producción de Nicanor Jordán Castedo.
- Sanjinés, Jorge. (Director). (1969). *Yawar Mallku*. Bolivia: Grupo Ukamau.
- Sanjinés, Jorge. (Director). (1971). *El coraje del pueblo*. Bolivia: Grupo Ukamau/ Radiotelevisione Italiana (RAI).
- Sanjinés, Jorge (2010a). Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo. En Susana Velleggia (Comp.), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político*

- latinoamericano en las encrucijadas de la historia* (pp. 375-382). Quito, Ecuador: CIESPAL. (Trabajo original publicado en 1979).
- Sanjinés, Jorge (2010b). Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario. En Susana Velleggia (Comp.), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia* (pp. 383- 390). Quito, Ecuador: CIESPAL. (Trabajo original publicado 1979).
- Sartori, Giovanni (1998). *Homo Videns. La sociedad teledirigida* (A. Díaz Soler, Trad.). Madrid, MD: Taurus.
- Spielberg, Steven. (Director). (1989). *Salvar al soldado Ryan*. Estados Unidos: Dreamworks.
- Tiqqun (2015). *La hipótesis cibernética* (R. Suárez Tortosa, Trad.) Madrid, MD: Antonio Machado.
- Vattimo, Gianni (1996). *La sociedad transparente* (T. Oñate, Trad.). Barcelona, CT: Paidós.
- Veronelli, Gabriella (2016). Sobre la colonialidad del lenguaje. *Universitas Humanistica*, 81, 33-58. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.uh81.scdl>
- Vicente Hernando, César de (2010). *Günther Anders. Fragmentos del mundo*. Madrid, MD: La Oveja Roja.
- Virilio, Paul (1998a). *La máquina de visión* (M. Antolín Rato, Trad.). Madrid, MD: Cátedra.
- Virilio, Paul (1988b). *Estética de la desaparición* (N. Benegas, Trad.). Barcelona, CT: Anagrama.
- Wallerstein, Immanuel (2001). El eurocentrismo y sus avatares: los dilemas de las ciencias sociales (Equipo de la revista, Trad.) *Revista de Sociología*, 15, 27-39. <https://doi.org/10.5354/0716-632x.2001.27767&>